

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КЛИШЕ В БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРАХ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО
(К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ
МУЗИЦИРОВАНИЯ)**

Как известно, *движение* явилось ключевой идеей барокко: в это время заметен повышенный интерес в науке, литературе, живописи и музыке к процессам динамики и движения. Его принципы в музыке этой эпохи представлены, прежде всего, расцветом инструментальной мелодики, мелизматике и фигурационного тематизма, связанных с развитием концертирующего стиля, оперы, танцевальных и импровизационных жанров. Композиторов привлекает не только идея изображения движения музыкальными средствами, но в большей степени возможность воплощения динамики эмоций. Широта, устойчивость, дифференцированность и сила эмоциональных переживаний, запечатленных музыкой того времени, соответствуют разносторонности и многообразию концепции динамизма барокко.

Особую значимость динамические идеи получают через над-остинатный пласт инструментальных бассо-остинатных жанров, таких как пассакалия, чакона, граунд и фоллия. В отличие от композиционно регламентированной и замкнутой *темы* basso ostinato, тематизм над-остинатного пласта являет собой композиционно неоформленные и импровизационно развертывающиеся стереотипные фигуры-клише инструментальной природы. Рожденные в различных жанрах письменной и устной традиции, эти интонационные стереотипы с эмотивной семантикой отражают ценностно значимые для личности барокко психологические состояния. Механизмы мозаичной комбинаторики, с непрекращающимся варьированием и переплетением мотивов, их взаимозаменяемостью и тесной взаимосцепляемостью, отражают, по мнению музыковедов, игровые принципы устной инструментальной традиции¹. “Игра” в над-остинатном пласте реализует свободу и изобретательность (инвенторство), открытые барокко.

Исследователи отмечают, что *эмоциональное*, в отличие от *рационального*, связано с внеязыковым содержанием. Однако эмоция, по мнению философов и лингвистов, выступает в качестве оценочной деятельности человека и является аналогом словесно-логического суждения о предмете². Поэтому вполне вероятна возможность вербального опредмечивания эмоциональных переживаний, вследствие чего музыкальный текст становится источником художественной интерпретации эмоций средствами движения.

В над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров обращают на себя внимание богатство и разнообразие общих форм движения, воплощающих и *образы*, и *процессы*

движения. Наблюдая за ними, мы обнаруживаем, что общие формы движения (ОФД) в качестве моделей “выбирают” интонационные явления, соотносимые с *механическими, реально существующими в природе типами движения*. Обладая энергетическими потенциями, они представляют в тексте моторно-двигательную динамику.

Как известно, фактором, определяющим значимость и глубину отражаемых в художественном тексте эмоций, является *уровень напряжения*. Одним из типичных способов создания энергетики напряжения в контексте над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров является противопоставление (или противоречие) видов клише инструментальной природы, а также их несоответствие контекстным условиям, в которых они функционируют. При этом они как бы “забывают” о своей опоре на конкретные визуально-пространственные представления и аккумулируют в себе энергетику ОФД. Всякий раз, попадая в новые контекстные условия, они преобразуются и обретают ряд отличных от исходных эмоциональных оттенков. В зависимости от протяженности, скорости и напряженности продвижения, художественный эффект, производимый этими клише, различен.

Рассмотрим способы воссоздания напряжения на примере простейших и наиболее распространенных *клише в виде восходящего и нисходящего поступенного движений*.

Фигурационные клише восхождения и нисхождения формируют над-остинатный пласт 2-й вариации клавирной Пассакалии Г. Муффата. Благодаря энергетике непрерывного движения остинатных ритмических фигур, в контексте которых звучат линии-пассажи, а также напряженному перечню голосов, обостряется внимание на кинетических возможностях интонационного стереотипа.

В заключительной вариации Сюиты Фробергера подобный вид движения в мелодии состоит из мелких мелодических хроматических интонационных ячеек. Здесь мы наблюдаем собирание и угасание напряжения способом вертикального наложения и концентрации мотивов-линий или рассредоточения их по различным голосам над-остинатного пласта.

Другой художественный результат возникает из противопоставления протяженных разнонаправленных мелодических линий на грани 15-й и 16-й вариаций органной Пассакалии Д. Букстехуде. Естественный длительный спад напряжения рождается из нисходящего, охватывающего две октавы, линейного движения, подобного лучам света, проникающим из-под купола готического собора. Ему противостоят четкие восходящие “росчерки”. Результатом становится собирание энергии звукового потока.

В 47-й вариации Сонаты с *mol* для скрипки solo Г. И. Ф. Бибера орнаментальная фигура-клише в виде тиратообразного восходящего движения поставлена в условия нисхождения секвенционных звеньев. В данном случае напряжение рождается из противоре-

чия динамики восходящей устремленности ясных графических линий неумолимой заданности нисходящего направления “гравитационного” притяжения. Здесь, как и везде, напряжение рождается из несоответствия интонационного клише контекстным условиям, вызывающего противоречие между ними.

В звуковой ткани верхнего пласта бассо-остинатных жанров обращает на себя внимание *многообразие форм и конфигураций клише линейного интонационного развертывания*. Однако при ближайшем рассмотрении кажущийся “хаос” в хитросплетении мелодических линий, ощущение иррациональности в заполнении музыкального пространства уступают место впечатлению осмысленности и логичности их отбора. По-видимому, оно возникает из-за того, что некоторые виды фигурационных клише визуально напоминают нам реально существующие типы механических движений, открытых в эпоху барокко. В над-остинатном пласте инструментальных бассо-остинатных жанров встречаются стереотипы-клише ОФД, в которых нашли отражение их реальные прототипы. Среди них такие, например, как *периодический, синусоидальный, сферический, пилообразный, ламинарный* и другие разновидности механических движений. Перенесенные в контекст над-остинатного пласта инструментальных бассо-остинатных жанров, клише, рефлексирующие визуальную траекторию (графику изображения) видов движений, создают определенную эмоциональную установку.³ Анализ мелодических линий над-остинатного пласта обнаруживает многие из них. Подобные клише также создают определенную эмоциональную установку. Эта область представляет наиболее активные семантические преобразования, заслуживающие отдельного рассмотрения. В связи со сказанным, обратимся к некоторым примерам.

В над-остинатном пласте 1 - й вариации пассакалии из “Каприччио на отъезд возлюбленного брата” и Чаконы *d moll* из Сюиты для скрипки solo И. С. Баха, а также во 2-м эпизоде Пассакалии *h moll* Ф. Куперена (она изложена в форме рондо), среднем разделе пассакалии *A dur* (*L'Amphibie*) того же композитора и других образцах инструментальных бассо-остинатных жанров мы наблюдаем фигуры, в основе которых лежит сцепление соседних звуков в условиях линейного восхождения или нисхождения. Их аналогом является *поступательное движение*.

В одной из вариаций пассакалии “Каприччио” Баха в контексте медленного темпа *поступательный* вид движения формируется в тесной связи с интонацией *lamento* и удваивает её эмотивную доминанту.

В некоторых образцах этот тип мелодического движения организован в виде нисходящей секвенции, как, например, это происходит в скрипичной Чакоме Баха или в Пассакалии *A dur* Куперена. Во втором случае *напряжение* возникает, благодаря выделению в

процессе мелодического нисхождения тритона, появляющегося в контексте переменности ладовых опор. Тритону явно принадлежит особая роль универсальной звуковой модели напряжения, поскольку в этом интервале сфокусировано “постоянное устойчивое неравновесие”.

Не менее часто в над-остинатном пласте бассо-остинатных жанров встречается двустороннее опевание одного опорного мелодического тона. Его абрис визуально напоминает характерное для *синусоидального* движения сцепление нескольких волнообразных “росчерков”. Здесь воплощается волнообразное движение, организующее напряжение мелодии. Такая ситуация складывается в над-остинатном пласте Трио-сонаты Пёрселла *g moll*, в 19-й вариации органной Пассакалии *c moll* Баха, в 8-й вариации “*Partite sopra Passacagli*” Д. Фрескобальди, 12-й вариации Чаконы для скрипки и *basso continuo* Т. Витали и в других бассо-остинатных жанрах.

Интонационные клише часто присутствуют в орнаментальном тексте в качестве дополнительных источников энергии, тем самым участвуя в процессе кристаллизации тематизма. В случае помещения стереотипной *фигуры группетто*, аналогичной синусоидальному движению, перед большим восходящим скачком, как, например, это происходит в 6-й вариации органной Пассакалии Баха, она подчёркивает ощущение будущего разбега. Подобный приём-клише Э. Курт сравнивает с вибрато струнных, благодаря которому “тон приобретает интенсивность; он пробуждается из состояния, лишённого энергии; в чисто звуковом (акустико-физиологическом впечатлении) начинает трепетать музыкальная жизнь”⁴.

При анализе над-остинатного пласта в некоторых случаях в качестве самостоятельной смысловой (волновой) структуры выступает трель, например, в 11-й и 12-й вариациях органной Пассакалии Д. Букстехуде или 16-й и 23-й вариациях органной Пассакалии И. К. Керля. Характерной особенностью данной орнаментальной фигуры, на наш взгляд, становится напряжение, которое выступает в качестве “толчка” к дальнейшему интонационному развёртыванию. По мнению Э. Курта, трель выводит выдержанный звук из состояния покоя и “вдыхает” в него музыкальную жизнь.

Особенно часто этот вид движения используется французскими клавесинистами и английскими верджиналистами. Так, например, в Граунде *d moll* Пёрселла, начиная с его первого и до последнего такта, периодическое колебание двух близлежащих тонов сопровождает в средних голосах над-остинатного пласта звучание темы *basso ostinato*. Характерной особенностью данной орнаментальной фигуры является “протягивание” периодически повторяющегося опорного тона “*d*” 1-й октавы, образующего “трение” с акцентированным вводным тоном. Вместе они создают иллюзию непрерывного мелодического

вращения. Остинатный ритмический и интонационный рисунок трели подчёркивает её декоративный характер по отношению к тематическому рельефу.

В над-остинатном пласте программной верджинальной пьесы “The Flute and the Droome” У. Бёрда мы наблюдаем включение структурного стереотипа “развёрнутой трели”. Через имитацию тембра флейты и его внетекстовые значения этот интонационный стереотип представляет в музыке образы пасторали. При переносе в контекст клавирного сочинения сохраняется смысл звукоподражания, поскольку точно воспроизводится характер исполнительского клише, свойственному духовому инструменту. В данном случае флейтовая трель связана с воспроизведением воинственных сигнальных клише, поскольку эта пьеса входит в программный цикл “Битва”. Вместе с тем, обращает на себя внимание процесс дальнейшего преобразования этого стереотипа, помещённого в контекст фигуры-клише, которая строит цепь повторов. При этом из них исключена собственно трель, и акцентированы в темпе *Allegretto* виртуозно-технические свойства структуры. Быстрый темп активизирует динамику звукового развёртывания и способствует вынесению моторики на первый план.

Фигурации-клише, имеющие вид волнообразного нисхождения или восхождения, организуют мелодическую линию в над-остинатном пласте некоторых инструментальных бассо-остинатных жанров. Они визуально напоминают *пилообразное* движение.

В “чистом” виде этот тип движения мы встречаем в 8-й и 17-й вариациях “Фолии” А. Корелли, 12-й вариации Чаконь G dur для клавира Г. Ф. Генделя. Примеры демонстрируют разную скорость передвижения и противоположный уровень напряжения мелодических фигураций в зависимости от направленности их движения, метроритмических особенностей и ладогармонического оформления. Эти контекстные условия определяют “плотность”, сопротивляемость музыкальной среды, в которой осуществляется интонационное развёртывание. Важную роль в создании художественных эффектов на основе данного клише играет темповая установка и направленность движения опорных тонов, из совокупности которых складываются восходящая или нисходящая линии движения.

Например, в 17-й вариации “Фолии” в контексте темпа *Allegro* восходящее интонационное движение мелкими длительностями внутри каждой фигурационной ячейки (каждого такта) устремлено к пролонгированной мелодической вершине. В результате актуализируется динамика ОФД. В 8-й вариации этого же сочинения, напротив, медленный темп при непрерывности нисходящего развёртывания “высвечивает” внутри клише хореические “мягкие” интонации, подчёркивая их экспрессивно выразительную природу. В одном случае (8-я вариация) мы наблюдаем эффект дления одного эмоционального со-

стояния (без резких перепадов настроения). В другом (17-я вариация) – яркие, быстро “вспыхивающие” и затухающие импульсы.

В над-остинатном пласте инструментальных бассо-остинатных жанров обращают на себя внимание ОФД, суть которых заключается в неизменном возвращении мелодической линии к исходному опорному тону с постепенным расширением амплитуды интервального отклонения от него. Они, на наш взгляд, тождественны *сферическому движению*. В над-остинатном пласте инструментальных бассо-остинатных жанров подобный вид движения может развёртываться на протяжении одной (либо нескольких) вариаций или фрагментарно. Рассмотрим оба варианта движения.

Моторика общих форм движения 7-й и 18-й вариаций Чаконы G dur Генделя возникает благодаря энергетической концентрации *сферического* типа интонационного движения в контексте умеренного темпа и мелких длительностей. Мы наблюдаем горизонтальное (последовательное) чередование зон усиленного или ослабленного напряжения, подчинённых логике ладового ритма. В контексте базостановочного движения ритмически “уменьшенных” фигур-клише создаётся эффект собирания энергии напряжения значительной силы.

Более локально проявляется рассматриваемый вид движения в 3-й вариации Largo Концерта g moll для скрипки Вивальди. Они организованы в виде 2-х мелодических микроволн, собирающих вокруг себя музыкальное пространство. Притягивание и одновременно отталкивание от одного тона-импульса подобно свёрнутой пружине, таящей энергетический заряд значительной силы. Последний реализуется в скачке-“взлёте” к мелодической вершине.

Подобный тип движения в над-остинатном пласте темы Граунда e moll для скрипки и cembalo Г. Пёрселла (с постепенным расширением мелодического диапазона от терции до сексты в условиях быстрого темпа и четырёхдольного метра) характеризует размашистый и напористый деревенский танец. Ещё Э. Куртом было замечено: “чем шире интервал мелодического движения, тем больше в нём энергии напряжения”⁵

Анализ над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров показал обилие клише, в основе которых лежит повтор звуков, или репетиции. Подобный фигурационный рисунок идентичен графическому изображению *ламинарного вида движения*. Этот способ фиксации линии наделён разнообразными художественными возможностями.

В контексте программной Чаконы “Балет птиц” из оперы семи-серия “Королева Фей” Пёрселла ламинарный вид движения направлен на возникновение конкретных ассоциаций весёлой возни и щебета птиц.

Интересный эффект возникает в 35-й вариации Пассакалии с *molto* для скрипки solo Г. И.-Ф. Бибера. В ней над-остинатный пласт на протяжении всей вариации целиком выстроен на этом типе движения. В контексте *Allegro* и ямбической акцентности учащённое (движение 32-ми) и прерывистое дыхание коротких фраз обретает не столько моторное значение, сколько передаёт импульсивно страстное и нетерпеливое устремление в "будущее". Не случайно, что следом за таким мощным "разбегом" звучит фугато, позволяющее реализовать накопившееся напряжение.

Комбинирование простейших, существующих в природе физических движений, приводит к более сложным конфигурациям движений в звуковой материи над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров. С одной стороны, частая и прихотливая их смена, объединение мелких сегментов ОФД в более протяжённые фигуры-пассажи, их лёгкое перемещение из одного регистра в другой создают ощущение быстротечности времени, смыкаясь с ключевой темой брэнности бытия в эпоху барокко. С другой,- создаёт иллюзию расширения музыкального пространства.

Художественным результатом "спрессованного" движения линейных вариантов является уплотнённое, насыщенно-концентрированное музыкально-звуковое пространство. Эмоциональные установки, которыми заряжены мелодические линии, сливаются в момент одновременного звучания последних в одну общую эмоционально-экспрессивную доминанту. Подобный приём, вероятно, служит цели усиления её значимости на данном музыкально-временном отрезке.

Воплощение в звуковой форме физических видов движений отразилось в проекции их на уровень тематизма. Помимо ассимиляции физических движений мелодическими линиями, что выразилось в визуальном сходстве их траекторий, в музыкальной материи над-остинатного пласта запечатлены особенности волновой организации энергии.

Логика развёртывания подчинена волновому принципу собирания и угасания напряжения со всеми соответствующими структурными параметрами: импульсом, амплитудой, фазой, кульминацией. Поскольку ОФД, мелизмы в условиях полифонического мышления барокко очень часто представляют собой лишь часть контрапунктического над-остинатного пласта, одним из ведущих принципов его системной организации, по-видимому, является также *полиметрия* волновых структур напряжения на разных составляющих его линейных уровнях. Координация зон усиленной и ослабленной напряжённости, происходящая по принципу комплементарности, ведёт к особой организации текста по принципу **устойчивого неравновесия**. Художественным результатом "устойчивого неравновесия" участков ослабленного и усиленного напряжения является эффект "дления" одного эмоционально-экспрессивного состояния.

¹ Сапонов М. Менестрели // Очерки музыкальной культуры западно-европейского Средневековья. - М.: Прест, 1996. – с. 75.

² Додонов Б. Эмоция как ценность. – М.: Наука, 1978. – с. 36.

³ Идея определения художественных возможностей такого рода тематизма в его связи с графическим изображением на примерах “Инвенций” Баха содержится в статье Л. Шаймухаметовой “Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте” (на примере сочинений И. С. Баха) // Звук, интонация, процесс / РАМ им. Гнесиных: Сб. трудов. – М., 1998. - Вып. 148. Далее нами используется предложенная автором статьи методология.

⁴ Курт Э. Основы линейного контрапункта. - М., 1931. – с. 53.

⁵ Курт Э. Основы линейного контрапункта. - М., 1931. – с. 51.